

From the late 1990s, Tonico Lemos Auad has been developing a practice founded on an attentive gaze directed to all that is trivial: from materials and objects that populate our everyday lives to the habits, beliefs and values that the artist observes in the world around him. It is in the commonplace that Auad finds the raw material to create drawings, sculptures and installations that, despite not being defined by a single stylistic, formal or material feature, are characterised by a delicate approach to production and a sense of fragility given by the materials and procedures employed in their making. This is particularly true of the works produced in the early 2000s using natural elements, such as fruits and vegetables, whose inevitable maturation and decomposition cycles appear as a key conceptual aspect. Here, it is as if the passage of time, as inscribed in the decay and transfiguration of matter, becomes something palpable, functioning as a sort of *memento mori* that reminds us that everything is transient on the physical plane. It is not, therefore, an attempt to represent time, but to offer an experience of time as real duration, in the Bergsonian sense². Furthermore, the *povera* banality of these natural elements emerges as a critical commentary on the idea of value in art, challenging the supposed permanence of the art object.

Throughout the years, the idea of the passage of time has remained a frequent feature in Auad's work,

even if sometimes only indirectly. This is, for instance, the case of *Seven Seas (morning, afternoon, night, 2007)*, a series formed by three unique works made of a slanted shelf on which the artist places seven paper sheets of various colours and tones, each one corresponding to the different times of the day. The composition is complemented by a transparent glass bottle that serves as a vase for a small plant. Partially exposed to the sun at different time intervals, the papers display a contrasting surface that allows us to clearly distinguish the parts that have been faded by sunlight and the parts that preserve their original colour. The tonal difference creates a line that traverses all the sheets, 'correcting' the shelf's oblique angle and suggesting a horizon. In addition to this, the line formed by the volume of water in the bottle precisely coincides with the line of this horizon. Perhaps less obviously than in the works that make use of organic elements, the passage of time indisputably appears here as an integral part of the work. *Seven Seas* also destabilises the viewer's senses, which is something recurrent in Auad's production. In this case, the tilted wood's salient line in relation to a levelled horizon evokes a feeling of being seasick.

In other works, the notion of time is attached to forms produced by means of extremely laborious manual procedures. Pieces such as the installation

Desde o final da década de 1990, Tonico Lemos Auad vem desenvolvendo um trabalho que se organiza a partir do olhar atento a tudo aquilo que é corriqueiro; sejam os materiais e os objetos que habitam nosso cotidiano, sejam os costumes, crenças e valores que observa no mundo a seu redor. É no lugar-comum que o artista encontra a matéria-prima para criar desenhos, esculturas e instalações que, apesar de não possuírem uma unidade estilística, formal ou material, compartilham uma delicadeza no fazer e uma fragilidade característica dos materiais e procedimentos que emprega. Particularmente nas obras produzidas no início dos anos 2000, chama a atenção o uso de elementos naturais como as frutas e os vegetais, cujos inevitáveis ciclos de maturação e decomposição aparecem como dado fundamental em sua concepção. Aqui, é como se a passagem do tempo se tornasse algo palpável por estar inscrita na degradação e transfiguração da matéria, servindo como uma espécie de memento mori que nos faz lembrar que no plano físico tudo é transitório. Não se trata, portanto, de uma tentativa de representar o tempo, mas de proporcionar uma experiência do tempo como duração real, no sentido bergsoniano² da palavra. Em paralelo a isso, a banalidade povera desses elementos naturais aparece como um comentário crítico sobre as ideias de valor na arte, colocando em jogo sua relação com uma suposta perenidade do objeto artístico.

Ao longo dos anos, a ideia de passagem do tempo permanece como um dado característico do trabalho, ainda que de forma mais implícita. Esse é, por exemplo, o caso de Sete mares (manhã, tarde e noite, 2007), uma série formada por três obras únicas compostas de uma prateleira enviesada sobre a qual o artista colocou sete folhas de papel em diferentes cores e tonalidades, cada grupo correspondendo aos diferentes períodos do dia. A composição é complementada por uma garrafa de vidro transparente que faz as vezes de vaso para uma pequeno ramo. Parcialmente expostos ao sol por diferentes intervalos de tempo, esses papeis apresentam uma superfície contrastada, que permite distinguir claramente a seção desbotada pela ação da luz e aquela que mantém a cor original. Essa diferença tonal cria uma linha que atravessa todas as folhas, "corrigindo" o ângulo oblíquo da prateleira e sugerindo um horizonte. Além disso, a linha formada pelo volume de água na garrafa coincide precisamente com a linha desse horizonte. Talvez menos perceptível do que nos trabalhos em que utiliza elementos orgânicos, a passagem do tempo aparece aqui indiscutivelmente como dado constituinte da obra. Sete mares é também exemplar de uma operação de destabilização dos sentidos do espectador que se dá em vários momentos da produção de Tonico: aqui a linha marcada da madeira enviesada e sua relação com um horizonte em nível evoca a sensação de estar mareado.

Small Fires (2010) – made of dozens of food and drink tins and cans whose surfaces are meticulously sanded in order to isolate a small section of the design –, and *Reflected Archaeology* (2007) – where the audience is entrusted to contribute to the manual labour of scratching off a layer of silver paint that covers a large mural –, are examples of the different ways he approaches the idea of temporality in his practice. Recently, Auad has been focusing on the use of textile materials in his works, employing a wide range of techniques to build extraordinarily complex structures and to erect forms that seem almost impossible to achieve with such soft materials. Here, the concept of ‘extended time’ is again an integral part of the work, implicit in the manual labour required to transform simple threads and fabrics into objects engineered in an experimental and highly sophisticated fashion. In contrast to this, his early works were characterised by a more direct intervention in the everyday and by procedures dictated by a dry attitude, which could potentially be replicated by anyone. For example, the act of piercing bananas to create drawings on their skins, of shaping figures from carpet fluff or ordering necklaces with personalised engraved pendants from a popular high-street shop, are initiatives that, despite being unusual, can be carried out by anybody keen to pursue them.

Em outros casos, a noção de tempo vem atrelada a formas produzidas por meio de procedimentos manuais extremamente laboriosos. Obras como a instalação Pequenos fogos (2010), composta por dezenas de latas de alimentos e bebidas cujas superfícies forammeticulosa- mente lixadas para isolar apenas uma pequena seção do design, e Arqueologia refletida (2007), na qual o trabalho manual fica a cargo do público, que é convidado a raspar a camada de tinta prateada que encobre um grande mural, são exemplos das diferentes abordagens da ideia de temporalidade na produção de Tonico. Recentemente, sua prática vem se concentrando no trabalho com materiais têxteis, no qual emprega uma variedade de técnicas para construir volumes caracterizados por uma extraordinária complexidade estrutural e pela edificação de formas aparentemente impossíveis de se conquistar a partir de matérias moles. O tempo estendido entra aqui novamente como dado constituinte da obra, implícito no labor manual requerido para transformar simples fios e tecidos em produtos de uma engenharia ao mesmo tempo experimental e altamente sofisticada.

Em contrapartida, as obras do início de sua carreira eram caracterizadas por uma intervenção mais direta no cotidiano e por procedimentos ditados por uma atitude “DIY”, podendo potencialmente ser reproduzidos por qualquer um. Por exemplo, o ato de furar as bananas para

Another strong feature of Auad’s production is the way his works call on other senses beyond vision. *Perfume/Volunteer* (2008) is a fragrance created by the artist with the help of a professional perfumer. Along with a flask containing golden letters immersed in the liquid forming the word ‘volunteer’, the artist shows a colour-coded circular graph with words describing the different scents used in the perfume’s composition: from the most pleasant, such as floral, sweet and citric, to the most repugnant, such as mould, sweat and faeces. This work however, is only fully realised with the help of a member of the venue where it is displayed, who volunteers to wear the perfume throughout the duration of the exhibition, contaminating the environment with the unusual odour. In the sound piece *Out of Tune* (2008), the artist recorded a singer uninterrupted whistling the melody of Tom Jobim and Newton Mendonça’s song of the same title for more than one hour. In the recording’s last minutes, the singer’s performance is fraught with exhaustion: the melody broken by pauses and the sound of her shortening breath. Editing this material down to less than four minutes, Auad selected the passage where loss of control is most perceptible, therefore establishing a metalinguistic relationship between the original theme of the song and the work. And, while the above-mentioned examples are fundamentally

criar desenhos em suas cascas, de moldar figuras a partir das fibras que se soltam dos carpetes, ou de encomendar correntes com pingentes personalizados com palavras gravadas em uma grande loja de produtos populares, por mais inusitados que sejam, são recursos que estão ao alcance de quem se disponha a realizá-los. Ainda no âmbito do cotidiano, outra característica marcante da obra de Tonico é o modo como muitos de seus trabalhos apelam para sentidos além da visão. Perfume/Volunteer (2008) é uma fragrância desenvolvida pelo artista com a ajuda de um perfumista profissional. Junto com um frasco contendo letras douradas imersas no líquido que formam a palavra volunteer (voluntário), o artista exibe um gráfico circular colorido com palavras que descrevem os diferentes aromas utilizados na composição do perfume, desde os mais agradáveis, como os florais, doces e cítricos, até os decididamente repugnantes como mofo, suor e fezes. Mas essa obra só se realiza de fato com a ajuda de um membro da equipe do local em que é apresentada, que se voluntaria a usar o perfume durante todo o período da exposição, contaminando o ambiente com o odor inusitado. No trabalho sonoro Desafinado (2008), o artista gravou uma cantora assobiando a melodia da canção homônima de Tom Jobim e Newton Mendonça ininterruptamente por mais de uma hora. Nos minutos finais dessa gravação extenuante, o desempenho da

immaterial, invoking smelling and hearing respectively, it is much more common that his works appeal to more than one sense at the same time. This is certainly the case for his sculptures that emerge almost magically from the carpet lining, changing the room's acoustics and the touch of the visitor's feet on the floor, thus activating hearing, touch and vision simultaneously.

Above all, Auad's work seems to have the admirable ability of looking at the things that surround us and imagining the transformation of mundane elements, extracting something extraordinary out of the ordinary. It is important to highlight, however, that this does not simply stem from a romantic desire to find beauty in the everyday. On the contrary, he is moved by an almost cruel realism which presupposes that these transformation processes must necessarily be rooted in reality, thus betraying a certain scepticism towards the existence of an otherworldly dimension. This is why many of his procedures are often guided by the confrontation with something that initially strikes him as repulsive. When dealing with particular materials and themes, Auad is mostly interested in extracting creative thought from something that repels: from carpets, pigeons and decomposing matter to religious dogmas, the value assigned to things, or even death. At the core of these procedures is a certain pragmatism that derives from

the understanding that art cannot be an escape route to a utopic dimension, but may offer possibilities for confronting a reality that is still part of our daily lives, no matter how unpleasant. Therefore, this approach reveals an 'ethical' stance insofar as the artist sees the possibility of reinventing these earthly things that we often opt not to see.

This desire to confront is what drives, for example, works made with bulbs and root vegetables. Auad sees something abject in onions and potatoes that start to sprout when left for a long time in the kitchen, perhaps for conveying a sense of neglect or abandonment due to lack of housekeeping. The work *Clairvoyant (Clarividente, 2008)* consists of a circle formed by several germinated sweet potatoes, with leaves and roots sprouting from their purplish surface, suspended from the ceiling by delicate leather threads that form a sort of half column in space. As the title suggests, the work also refers to the practice of fortune telling often sought by individuals who are mostly looking for solace from all sorts of evils. Some of Auad's close family members' obsession with this type of belief fuelled his discomfort towards the exploitative nature of practices that take advantage of people's fragility in order to create a business. The work is inspired by props used by fortune-tellers to fabricate an esoteric environment with an air of credibility:



cantora começa a ser afetado pelo esforço descabido, e a melodia passa a ser interrompida por pausas e pelo som de sua respiração curta. Esse material foi editado para uma duração de pouco menos de quatro minutos, utilizando o trecho no qual a perda de controle é perceptível, assim estabelecendo uma relação metalinguística entre o tema da canção original e a obra produzida. E, no entanto, ainda que os exemplos citados se refiram a trabalhos fundamentalmente imateriais, é mais comum que sua produção apele para mais de um sentido ao mesmo tempo. Esse é sem dúvida o caso das esculturas que emergem quase que magicamente da forração do carpete, alterando a acústica da sala e o toque dos pés, e portanto acionando ao mesmo tempo a audição, o tato e a visão.

Acima de tudo, sua obra parece possuir a capacidade admirável de olhar para aquilo que está à sua volta e imaginar processos de transformação de elementos mundanos, extraíndo algo extraordinário daquilo que é ordinário. É importante ressaltar, porém, que não se trata simplesmente de um desejo romântico de encontrar a beleza no cotidiano. Pelo contrário, sua motivação primeira é de um realismo quase cruel, na medida em que pressupõe que esses processos de transformação devem se dar necessariamente no plano terreno, traçando um certo ceticismo em relação à existência de uma dimensão sobrehumana. Justamente por isso, é comum que muitos de seus

fig.1 *Out Of Tune, Desafinado, 2008*

from the most ludicrous objects such as crystal balls to the plants in various stages of germination. Auad's 'clairvoyant', in turn, draws our attention to a natural process: the bulbs' mysterious and almost miraculous ability to survive, reminding us that perhaps it is possible to reinvent something that seems destined to waste. At the same time, he visually arranges organic elements so that they adopt an architectural existence, even though transient and almost immaterial.

Here, as in other works that highlight the physical transformation of matter, notions of lifecycle and mortality are presented in a sort of contemporary reinvention of historical *memento mori* paintings. It is also possible to identify a sense of elation in the pieces that achieve their ideal form only for a short period of time, as if reaching the elusive climax that precedes their decline: the luxuriant green that sprouts from onions, or the contrasting drawings that are revealed on banana skins are suggestive of libidinal analogies: *petit morts* evoked by the transfiguration of organic matter. The transience of the physical body, therefore, acquires meanings that go beyond repulsion and entropy – for isn't sexual pleasure precisely its opposite, that is, the manifestation of our survival instinct?

The mortality theme is also implicit in the works that incorporate religious images and symbols,

elements that seem to awaken a mixture of fascination and aversion in the artist. Similarly to his approach to pagan fortune-telling practices, Auad is reticent towards religious dogmatism and its potentially negative implications, that is, the propagation of prejudice and superstition, as well as the financial exploitation of believers. However, his view on religious themes is not merely the result of a cynical or sceptical attitude, but a proposition that the negotiation of human angst, affliction or misery is more effectively dealt with through interactions and exchanges between people that take place in their daily lives and in the physical world.

Auad approached the theme of religion in two projects commissioned by the Folkestone Triennial in 2011. *Carrancas (Figureheads)*, a series of public sculptures placed in the town's port area, alludes to the figureheads traditionally used by fishermen in Northeast Brazil at the prow of their boats as protection against storms. Built with recycled material from the old port, which was being renovated at the time, the 'carrancas' included structures made of stilts at the edge of the pier, onto which the artist placed small images of animals and saints sculpted in wood or stone, as well as a human-scale fig sign made of bricks. The pieces were subjected to the tide – being more or less visible according to the time of the day –, and to the effect of seawater on

procedimentos sejam pautados pelo enfrentamento daquilo que a princípio lhe causa repulsa. Ao lidar com determinados materiais e assuntos, interessa-lhe sobretudo extraer um pensamento criativo daquilo que repele, seja o carpete, os pombos, a matéria orgânica em decomposição ou, ainda, os dogmas religiosos, o valor atribuído às coisas, ou até mesmo a morte. No âmago desses procedimentos está um certo pragmatismo que parte da constatação de que a arte não deve ser apenas uma válvula de escape para uma dimensão utópica, mas pode oferecer possibilidades de confrontação de uma realidade que, por menos aprazível que seja, faz parte do cotidiano. Trata-se, portanto, de uma postura ética no sentido de enxergar a possibilidade de reinvenção das coisas terrenas, daquilo que normalmente optamos por deixar de enxergar.

Essa vontade de enfrentamento é o que motivou, por exemplo, os trabalhos em que utiliza bulbos e tubérculos. Tonico enxerga algo de abjeto nas cebolas e batatas que começam a brotar quando esquecidas na cozinha por muito tempo, talvez por serem índices de um certo descaso ou abandono relacionado à falta de manutenção do lar. A obra Clarvoyant (Clarividente, 2008) consiste em um círculo formado por batatas doces germinadas, com folhas e raízes brotando da superfície arroxeadas, suspenso do teto por linhas de couro delicadas que formam uma espécie de meia coluna no espaço. Como sugere

o título, refere-se ainda à prática divinatória comumente buscada por indivíduos que, em sua maioria, estão à procura de alguma forma de alento para todo o tipo de mazelas. A obsessão de alguns de seus entes próximos por esse tipo de crença resultou num incômodo por parte do artista em relação ao caráter exploratório de práticas que se aproveitam da fragilidade alheia para criar um negócio. O trabalho é inspirado nos “objetos de cena” utilizados pelas cartomantes a fim de criar uma ambientação esotérica que lhes confira um ar de credibilidade, incluindo desde os objetos mais caricatos como as bolas de cristal até plantas em diferentes estágios de germinação. A “clarividente” de Tonico, por sua vez, nos atenta a um processo natural: a capacidade misteriosa e quase milagrosa de sobrevida dos bulbos, lembrando que talvez seja possível reinventar aquilo que parecia fadado ao lixo. Ao mesmo tempo, organiza visualmente os elementos orgânicos, que passam a ter uma existência arquitetônica, ainda que transitória e quase imaterial.

Aqui, bem como nos outros trabalhos que sublinham a transformação física da matéria, estão presentes as noções de ciclo de vida e mortalidade, numa espécie de reinvenção contemporânea das pinturas históricas de memento mori. Ao mesmo tempo, é possível identificar um certo júbilo nas obras que atingem sua forma ideal apenas por um breve período, como se alcançassem

their surface, which gradually changed due to erosion and the formation of algae. As well as reflecting the artist's interest in the transformation of matter, the sculptures also introduced symbols of faith and good fortune associated with fishing communities, for whom risk is a daily reality.

In turn, the human-scale fig sign refers to the widely spread religious practice of pilgramaging, where an individual undergoes a long strenuous journey to a sacred place – often carrying heavy objects such as, for example, bricks that represent buying or building a house – in order to express gratitude for a favour granted by god. By enlarging an object that symbolises luck or a miracle, the artist seems to suggest that some things commonly attributed to divine intervention – for instance, the power to be resilient or overcoming physical limitations – are, in fact, inside us.

On this same occasion, Auad presented the installation *Arqueologia refletida*, a photographic mural covered with the same silver paint used in lottery 'scratch cards'. The public was invited to intervene on the work by scratching the monochromatic surface in order reveal a composition that combined images of the Círio de Nazaré festivities – one of the world's largest catholic processions that takes place in Belém do Pará, the artist's birthplace – with images of carnival celebrations in

Folkestone, a port town in Southern England. In this case, the concept of a miracle achieved through effort and the expression of faith is associated to the idea of a random gift obtained through pure luck, prompting the inevitable question: is good fortune the product of god's grace or simply an arbitrary event?

The collective nature of the structure proposed by the artist in *Reflected Archaeology* also evokes the religious sites where faith is publicly manifested, a central feature to several religions: the Jewish Wailing Wall, the processions and sanctuaries devoted to Catholic *ex-votos* and the Muslim pilgrimage to Mecca, amongst others. The artist is particularly interested in the moment when people publicly expose their problems, placing themselves in a common position of vulnerability. In practice, the installation is realised through a joint effort and the participants share a revelation that is inevitably incomplete due to the mural's extensive size and the impossibility of reaching the top of the image.

Although formally very distinct, *Brick House* (2012), an installation produced in the following year, also deals with the theme of publicly exposing human vulnerability in a religious context. Here, the artist built a structure formed by four solid brickwork walls on which he placed a series of more or less abstract three-dimensional

o momento fugidio de clímax que precede sua decadência: o verde luxuriante que brota das cebolas ou os desenhos contrastados que se revelam nas bananas são acontecimentos sugestivos de analogias libidinosas, petit morts evocadas pela transfiguração da matéria orgânica. Assim, a transitoriedade do corpo físico passa a adquirir significados que vão além da repulsa e da entropia, pois não seria o gozo justamente seu oposto, ou seja, a manifestação do instinto de sobrevivência das espécies?

O tema da mortalidade é subentendido também nas obras que incorporam imagens e símbolos religiosos, elementos que parecem despertar no artista um misto de fascinação e repulsa. Assim como em sua abordagem das práticas pagãs de adivinhação, Tonico mantém uma certa reticência em relação ao dogmatismo religioso e suas potenciais implicações negativas, ou seja, no que diz respeito à disseminação de preconceitos e superstições, bem como a exploração financeira dos fiéis. Sua abordagem dos temas religiosos não parte de uma atitude meramente cínica ou cética, mas de uma proposição de que a negociação das angústias, aflições ou misérias humanas se dá de forma mais eficiente a partir das relações e trocas estabelecidas entre as pessoas no dia-a-dia e no plano terreno.

Tonico abordou o tema da religiosidade em dois projetos comissionados no âmbito da Trienal de Folkestone, em 2011. Carrancas consistiu em uma série

de esculturas públicas instaladas na área portuária da cidade que aludiam às carrancas tradicionalmente utilizadas pelos pescadores da região nordeste do Brasil na proa das embarcações como forma de oferecer proteção contra as intempéries. Construídas com materiais reciclados do antigo porto da cidade, que àquela altura estava sendo reformado, as Carrancas incluíam estruturas de paus fincados à beira do cais sobre os quais repousavam pequenas imagens de animais e santos esculpidas em madeira ou pedra, além de uma figura de tijolos em escala humana. As peças ficavam submetidas às variações da maré, sendo mais ou menos visíveis de acordo com o horário do dia, bem como à ação da água marinha sobre sua superfície, gradualmente alterada pelo processo de erosão e pelo crescimento de algas. Traziam assim, ao mesmo tempo, os símbolos da fé e da boa fortuna associados a comunidades pesqueiras, para as quais o risco é uma realidade diária, e o interesse pelos processos de transformação da matéria.

Por outro lado, a figura de tijolos construída em escala humana refere-se à uma prática amplamente difundida nas peregrinações religiosas em que o pagador de promessas deve passar por um calvário para agradecer à concessão de uma graça, muitas vezes carregando objetos pesados – como por exemplo, o tijolo que representa a conquista da casa própria – por horas e dias a fio até

elements inspired by amulets and talismans: a rope; a golden metallic mesh and a brick wrapped in black material. With no access to its interior, the work is a kind of ‘inside out’ version of the walls of the secluded shrines used for storing *ex-votos*, thus making public the sorrows that are traditionally expressed in the shielded environment of churches.

Another work informed by the research initiated in Folkestone is *In the Wave Strike Over Quiet Stones* (2012), a group of six blocks made of chalk stone extracted from a quarry in a region of England that many millions of years ago was submerged. Having used the same type of material in the manufacturing of some of the sculptures exhibited at the Triennial, the artist became interested in the mineral’s fragile nature as well as in the variety of elements, such as seashells, fish bones and other marine waste that became incorporated into the material in a long process of sedimentation. Presented directly on the floor, these white stones could almost be mistaken for natural elements, were it not for the flat cuts on the surface. It is only upon a closer look that we recognise the small letters cast in golden metal that are blended with the mineral mass, composing the verses of Pablo Neruda’s poem that lends its title to the work.

This group of sculptures has been exhibited on many occasions alongside *Paisagem noturna* (*Night*

Landscape, 2012), a set of black linen panels hanging from the ceiling to create a series of monochromatic windows that seem to hover in space. In this series, the artist individually removed some of the threads in the fabric, which was later carefully embroidered to create triangular motifs that evoke sailboats drifting in the vastness of a nocturnal sea. The clash between the two series, which are so formally distinct, results in an environment that contrasts the deep blackness, stringent minimalism and lightness of the panels with the chalk’s white, organic and heavy matter.

It is roughly from this period onwards that Auad started to favour textiles in his production, applying different embroidery and sewing techniques to create sculptural and pictorial works. His recent pieces seem to condense a number of concerns and themes that appeared in his previous works: the transformation of matter, the references to marine images and everyday objects, as well as the therapeutic power of mundane activities to foster human relations. The artist produced a range of ingenious, labour intensive forms that challenge the inherent properties of textiles, experimenting with volumes and patterns that seem impossible to achieve with a typically soft material. Along with a constant search for different ways of executing stitches and patterns, Auad adopts

alcançar um local sagrado. Nessa operação de agigantamento de um objeto que simboliza a sorte ou um milagre, o artista parece sugerir que aquilo que atribuímos à intervenção divina – a capacidade de resiliência ou de superação dos limites físicos – encontra-se, na verdade, em nós mesmos.

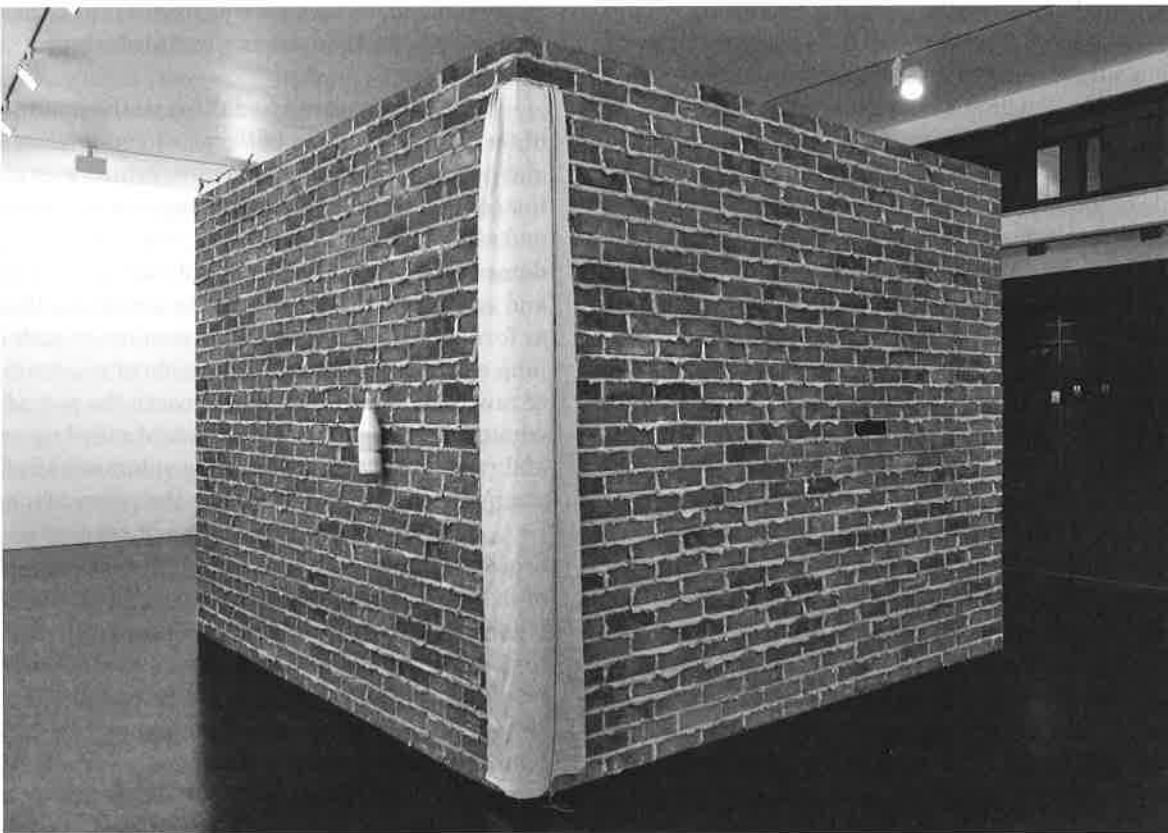
Nessa mesma ocasião, Tonico apresentou a instalação Arqueologia refletida, que consiste em um mural fotográfico coberto com a mesma tinta prateada utilizada nas “raspadinhas” vendidas em casas lotéricas. O público é convidado a intervir sobre a obra, raspando a superfície monocromática para revelar uma composição que combina imagens das festividades do Círio de Nazaré – uma das maiores procissões católicas do mundo que acontece anualmente em Belém do Pará, cidade natal do artista – e imagens do carnaval de Folkestone, cidade portuária no sul da Inglaterra. Neste caso, a noção de milagre obtido por meio do esforço e da expressão da fé é associada à ideia da benção aleatória que resulta da pura sorte. Seria, portanto, a boa fortuna fruto da graça divina ou apenas um evento casual?

O caráter coletivo da estrutura proposta pelo artista em Arqueologia refletida evoca, ainda, os locais de manifestação pública da fé, centrais em diferentes religiões: o Muro das Lamentações judaico, as procissões e os santuários dedicados aos ex-votos católicos,

a peregrinação muçulmana à Meca, entre muitos outros. Interessa ao artista justamente esses momentos em que as pessoas expõem publicamente seus problemas, colocando-se numa posição comum de vulnerabilidade. Na prática, a instalação se realiza a partir de um esforço conjunto e os participantes compartilham uma revelação que é forçosamente incompleta, devido à extensão do mural e à impossibilidade de alcançar as áreas superiores da imagem.

Com uma resolução formal bastante distinta, a instalação Casa de tijolos (2012) produzida no ano seguinte, trata também do tema da exposição pública da vulnerabilidade humana no contexto religioso. Aqui, o artista construiu uma escultura formada de quatro paredes sólidas de alvenaria nas quais instalou uma série de elementos tridimensionais inspirados em amuletos e talismãs mais ou menos abstratos: uma corda, uma malha metálica dourada, um tijolo revestido de tecido negro. Sem acesso algum para seu interior, é como se o trabalho virasse do avesso as paredes dos santuários nos quais os ex-votos são normalmente depositados, tornando públicas as dores que se expressam no ambiente recolhido das igrejas.

Outra obra que dá continuidade à pesquisa iniciada em Folkestone é In the Wave Strike Over Quiet Stones (Ao golpe da onda contra a pedra indócil, 2012), um



conjunto de seis blocos de pedra calcária provenientes de uma pedreira no interior da Inglaterra, numa região que há milhões de anos era submersa. Tendo utilizado o mesmo tipo de material na confecção de algumas das esculturas apresentadas na Trienal, o artista se interessou pela qualidade frágil do mineral, bem como pela variedade de elementos como as conchas, as espinhas de peixes e outros resíduos marinhos incorporados à matéria num longo processo de sedimentação. Apresentadas diretamente sobre o piso, as pedras brancas quase se confundem com elementos encontrados na natureza, não fossem os cortes planos na superfície rochosa de algumas das peças. É somente ao observá-las de perto que podemos reconhecer as pequenas letras fundidas em metal dourado que se misturam à massa mineral, formando os versos do poema de Pablo Neruda que dá título à obra.

Esse grupo de esculturas foi apresentado em diversas ocasiões junto a Paisagem Noturna (2012), um conjunto de painéis de linho negro suspensos do teto, criando uma série de janelas monocromáticas que flutuam no espaço. Nessa série, o artista removeu individualmente algumas linhas da trama do tecido, que depois foi cuidadosamente bordado para criar motivos triangulares que evocam barcos à vela boiando na imensidão de um mar noturno. O resultado dessa contraposição de séries tão distintas formalmente é um ambiente no qual contrastam o negro

profundo, o minimalismo rigoroso e a leveza dos painéis com a matéria alva, orgânica e pesada das pedras de giz.

É aproximadamente a partir desse período que Tonico passa a privilegiar o material têxtil em sua produção, com o emprego de diferentes técnicas de bordado e costura para criar trabalhos escultóricos e pictóricos. Essas obras recentes parecem condensar muitas das preocupações e temas que aparecem em trabalhos anteriores: a transformação da matéria, as referências a imagens marinhas e objetos cotidianos, bem como o potencial terapêutico das atividades mundanas que estimulam as relações humanas. A partir de um trabalho manual intenso, o artista produz uma variedade de formas engenhosas que desafiam as propriedades inerentes à matéria têxtil, explorando volumetrias e padrões à primeira vista impossíveis de serem realizados com um material characteristicamente mole. Aliada à busca constante por diferentes metodologias de execução dos pontos e padronagens, Tonico adota uma abordagem experimental que exige que cada etapa do processo de fabricação seja enfrentada passo a passo. Suas peças nunca são desenhadas a priori, pois o artista está sempre buscando, como ele próprio define, “o limite do material”³. Ou seja, aquilo que imagina construir é quase sempre algo jamais realizado com o material têxtil, sendo portanto impossível saber se um determinado procedimento terá o resultado esperado.

fig. 2 *Brick House*, Casa de tijolos, 2012

an experimental approach that requires each fabrication stage to be faced step-by-step. His works are never designed in advance, as the artist is always seeking, in his own words, ‘the limit of the material’.³ In this way, he is often trying to create something that has never before been attempted with textiles, meaning that it is impossible to know if a specific process will lead to the expected result. For this reason, it is only natural that the artist encounters unanticipated technical constraints. However, instead of rejecting mistakes, he prefers to incorporate them to the process of making, accepting and repairing imperfections in a way that is analogous to his attitude of confronting that which is considered repulsive.

The complex and laborious nature of the engineering behind his textile sculptures is suggested by the title of the series *Unruly Architecture* (2015), in which containers of different sizes and shapes, made with a variety of threads and stitches, are placed on rustically bevelled wooden stubs that serve as plinths for the objects. The containers’ unplanned structures evoke the urban constructions that often proliferate in unregulated areas – frequently in the metropolitan fringes of the developing world – and whose building rationale, in turn, echoes their experimental manufacturing approach. In addition to this, there is a desire to confer

the organic material with a degree of order, through the structuring of an originally disorderly raw material, such as thread.

The outcomes reached through the manipulation of textile materials are both varied and impressive, and in these works Auad seems to return to several images that have previously emerged in his career: fruits and vegetables, images of boats, sea specimens and domestic objects. His diversity of material procedures and approaches is translated into sculptures that are as formally diverse as the small containers with overlapping edges; the organic forms made of small tubes of raw fabric that resemble sea coral; the pair of bottles whose interior is formed by layers of rolled up red and raw fabric; and the winding volumes built from segments of fabric overlaid like the pages of a book.

Auad’s interest in the notion of reparation – broadly understood both in its practical connotation of fixing damaged goods and as a spiritual search – is something that has permeated his practice since the beginning, but that has become more clearly articulated over the past few years. In the installation *That Which Cannot Be Repaired* (2015), presented at his homonymous solo show at Pivô, in São Paulo, Auad created a sculpture made of MDF sheets that, at certain points during the exhibition, functioned as a repair

Logo, é natural que, ao trabalhar desse modo, o artista enfrente limitações técnicas inesperadas. Mas em vez de rejeitar o erro, prefere incorporá-lo como parte do processo de manufatura, num movimento de aceitação e reparação das imperfeições que é, de certa forma, análogo à sua atitude de enfrentamento daquilo que considera repulsivo.

O caráter complexo e laborioso dessa engenharia de estruturação das esculturas em tecido é sugerido pelo título da série Unruly Architecture (Arquitetura desordenada, 2015), na qual recipientes de diferentes tamanhos e formatos, executados com fios e pontos variados, são colocados sobre tocos de madeira rusticamente chanfrados que servem de base para os objetos. A estrutura não planejada dos recipientes evoca as edificações que se proliferam em áreas não regulamentadas – geralmente nas periferias urbanas de países em desenvolvimento –, cuja metodologia construtiva ecoa o experimentalismo característico da manufatura das peças. Além disso, há aqui também a vontade de conferir uma certa ordem ao material orgânico, através da estruturação de uma matéria-prima originalmente desordenada, como é o caso das linhas.

Os resultados obtidos por meio da manipulação da matéria têxtil são tão variados quanto surpreendentes, e nessa exploração, o artista parece condensar muitas das

imagens que emergem ao longo da evolução de sua obra: as frutas e os vegetais, as imagens de barcos, os espécimes marinhos, os objetos domésticos. A variedade de procedimentos e abordagens do material se traduz em esculturas formalmente tão distintas quanto os pequenos recipientes cujas bordas se interpenetram, a forma orgânica composta de pequenos tubos de tecido cru que lembra um coral marinho, a dupla de garrafas cujo interior é preenchido de camadas de tecido vermelho e cru enrolado, até os volumes sinuosos construídos a partir de segmentos de tecido justapostos como as páginas de um livro.

O interesse pela noção de reparação, entendida amplamente tanto em sua conotação prática de conserto de objetos danificados como um processo de busca espiritual, é algo que permeia a obra de Tonico desde o início, mas que se articulou mais claramente nos últimos anos. Na instalação O que não tem conserto (2015), apresentada na exposição individual homônima no Pivô, em São Paulo, o artista criou uma escultura construída com placas de MDF que funcionava, em determinados períodos durante a mostra, como uma cabine de serviços de conserto de objetos diversos: aparelhos eletrônicos, relógios, roupas. A exposição contava ainda com vários exemplares de Cavalos-marinhos (2013-15), esculturas formadas por longos tubos bordados ou moldados em tecido que pendiam do teto, estabelecendo um diálogo

station for a range of objects: electronic devices, watches and clothes. The exhibition also featured several versions of *Cavalos-marinhos* (2013–15), sculptures formed by long embroidered or moulded fabric tubes hanging from the ceiling and establishing a dialogue with the space's modernist architecture. Resisting the process of built-in obsolescence that is increasingly more characteristic of contemporary industrial production, the display of these works side by side suggested above all the artist's interest in the relationship between artistic practice, manual labour and therapeutic processes.

There was an almost unconscious link between these works: the clothes brought to the tailors, the materiality of the fabric in the sculptures, the idea of repair and the interpersonal relations that are established between someone who needs something fixed and the person who fixes it. The psychological aspect of these pieces was also highlighted in an installation consisting of a large MDF wall on which the artist arranged hundreds of copper wires that were activated at intervals by a movement sensor, triggering their vibration. It was as if the artist was giving shape to neural synapses, underlining our brain plasticity that allows for the reactivation of psychological abilities that have become idle or are damaged as a result of adverse experiences.

com a arquitetura modernista do espaço expositivo. Como uma espécie de resistência aos processos de obsolescência programada que cada vez mais caracterizam a produção industrial contemporânea, a apresentação desses trabalhos lado a lado era acima de tudo sugestiva do interesse do artista nas relações entre o fazer artístico, o trabalho manual e os processos terapêuticos.

Havia ali uma associação quase inconsciente entre as duas coisas: as roupas que eram trazidas para os costureiros, a materialidade dos tecidos que formavam as esculturas, a ideia de reparo e as relações interpessoais que se estabelecem entre quem leva algo para ser consertado e a pessoa que conserta. O aspecto psicológico desses trabalhos era ressaltado ainda por uma instalação formada por uma grande parede de MDF sobre a qual o artista instalou centenas de fios de arame e cobre que eram periodicamente ativados por um sensor de movimento, causando a vibração desses elementos. É como se o artista desse forma às sinapses que ocorrem em nossos cérebros, apontando para uma plasticidade cerebral que possibilita a reativação de habilidades psíquicas que se tornaram ociosas ou foram prejudicadas devido a situações adversas.

O interesse pelos processos terapêuticos se torna ainda mais explícito em dois projetos recentes em que o artista volta a incorporar elementos naturais. A escultura

Aud's interest in therapeutic processes became even clearer in two recent projects, which once again incorporate natural elements. The sculpture *A Moment of the Sky/Four Humours* (2016) was first displayed on the occasion of his solo exhibition at the De la Warr Pavilion, in Bexhill-on-Sea – a seaside resort in Southern England, traditionally known as a place of rest and a health spa. The artwork is made of different wooden steps that function as seedbeds for the cultivation of a small garden growing local medicinal plants. The artist also put together a library with publications that examine the plants' therapeutic uses and organised a programme of talks and meetings around the current practical application of plants and herbs as medicine. Throughout the exhibition period, visitors were allowed to take one seedling in exchange for another medicinal plant. Another version of this same work was created for the Sharjah Biennial (2017). This time, the medicinal garden contained specimens found in deserts. Set up in the courtyard of a Moorish building, the garden was planted in hexagonal beds specifically designed by the artist, taking the building's architecture as inspiration. In both cases, the idea of repair is expressed not only by the healing potential of herbal medicine, but also the relationships of care and exchange that emerge from an ordinary activity such as gardening, where – like

A Moment of the Sky/Four Humours (Um momento do céu/quatro humores, 2016) foi apresentada em sua individual no De la Warr Pavilion, em Bexhill-on-Sea, uma estância litorânea no sul da Inglaterra conhecida tradicionalmente como local de repouso e estação de águas. O trabalho é formado por vários degraus de madeira que funcionam como canteiros para o cultivo de um pequeno jardim de plantas medicinais nativas da região. Além disso, o artista reuniu uma pequena biblioteca com publicações que examinam o uso terapêutico dessas plantas e organizou um programa de palestras e encontros que abordavam a aplicação prática das plantas e ervas medicinais nos dias de hoje. Durante o período da exposição, o público podia levar consigo uma das mudas expostas em troca de alguma outra planta medicinal. Uma outra versão desse trabalho foi criada na ocasião da Bienal de Sharjah (2017), desta vez com uma horta de plantas medicinais encontradas nas regiões desérticas. Instalada no pátio interno de um edifício mourisco, a horta foi plantada em canteiros hexagonais especialmente projetados pelo artista, que tomou os elementos arquitetônicos do prédio como inspiração. Em ambos os casos, a ideia de reparo é expressa não apenas pelo potencial curativo da fitoterapia, mas também pelas relações de cuidado e troca que se estabelecem a partir de uma atividade prosaica como a jardinagem

in embroidery and repairing objects – the notion of reparation is translated into a physical manifestation that becomes palpable as the plants grow and propagate.

In an interview in 1992, the poet and musician Leonard Cohen (1934–2016) talked about the meaning of the chorus of his song *Anthem*, which makes reference to the great myth of perfection associated with the Garden of Eden in Judeo-Christian culture, and the impossibility of a perfect solution for earthly matters: marriage, work, the love of God, family or nation. ‘The thing is imperfect. And worse, there is a crack in everything that you can put together, physical objects, mental objects, constructions of any kind. But that’s where the light gets in, and that’s where the resurrection is, and that’s where the return, the repentance is. It is with the confrontation, with the brokenness of things.’⁴ It seems to me that it is precisely there, in all its variety of images and media, that the production of Tonico Lemos Auad finds its most profound meaning.

na qual, assim como no bordado e no conserto de objetos, a noção de reparação se traduz em manifestação física, tornando-se palpável na medida em que as plantas crescem e se reproduzem.

*Em uma entrevista concedida em 1992, o poeta e músico Leonard Cohen (1934–2016) comenta o significado do refrão da canção *Anthem* (Hino), referindo-se ao grande mito da ideia de perfeição associada ao Jardim do Éden na cultura judaico-cristã e à impossibilidade de uma solução perfeita para as coisas terrenas: o casamento, o trabalho, o amor a Deus, à família ou à nação. “A coisa toda é imperfeita. E, pior, há uma fissura em tudo que construímos, nos objetos físicos, nos objetos mentais, em qualquer tipo de construção. Mas é isso que permite que a luz penetre, e é ali que há resurreição, retorno, arrependimento. No confronto com o quebrantamento das coisas.”⁴ Parece-me que é justamente nesse lugar que, em toda a sua variedade de imagens e meios, a obra de Tonico Lemos Auad encontra seu significado mais profundo.*

- 1 This essay's title references the chorus of Leonard Cohen's *Anthem* (1992): 'Ring the bells that still can ring/Forget your perfect offering/There is a crack in everything/That's how the light gets in'.
- 2 French philosopher Henri Bergson (1859–1941) developed the concept of duration as a critique of the widely accepted concept of time as defined by his contemporary scientific milieu, which, in his view, misrepresented time as a spatial dimension. According to Bergson, time is not a succession of measurable fragments but an indivisible unit made of qualitative changes.
- 3 Interview with the author, December 2017.
- 4 Interview given in 1992 and reproduced in the cd 'Leonard Cohen: The Future Radio Special'. Transcription available here: www.leonardcohen-prologues.com/anthem.htm. Last accessed on 15th January 2018.

- 1 O título deste ensaio é uma citação do refrão da canção “Anthem” (1992), de Leonard Cohen: “Ring the bells that still can ring/Forget your perfect offering/There is a crack in everything/That's how the light gets in” (Toque os sinos que ainda podem ser tocados/Esqueça sua oferenda perfeita/Há uma fissura em tudo/É assim que a luz penetra).
- 2 O filósofo francês Henri Bergson (1859–1941) desenvolveu o conceito de duração a partir da crítica da ideia de tempo amplamente aceita nos meios científicos de sua época e que, a seu ver, confundia as noções de tempo e espaço. De acordo com Bergson, o tempo não equivale a uma sucessão de fragmentos mensuráveis mas a uma unidade indivisível formada de mudanças qualitativas.
- 3 Em entrevista com a autora, dezembro de 2017.
- 4 Entrevista concedida em 1992 e reproduzida no cd “Leonard Cohen: The Future Radio Special”. Transcrição disponível em www.leonardcohen-prologues.com/anthem.htm. Último acesso em 15 de janeiro de 2018.